

## **A hora da estrela e o mal-estar das elites**

Lúcia Sá

Por mais que se tenha dito o contrário, o foco principal do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector não é a história da nordestina Macabéa, e sim a de seu criador, Rodrigo S. M. Ou melhor: não se trata propriamente da *história* de Rodrigo, mas de sua aventura de tentar criar uma personagem, a nordestina Macabéa. Como Rodrigo mesmo confessa, Macabéa foi criada a partir de quase nada; de uma moça que ele vira passar no meio da multidão: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”<sup>1</sup>. Tal método de criação não pode deixar de evocar a mirada de Baudelaire na Paris do século XIX:

Par-delà des vagues de toits, j’aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son geste, avec presque rien, j’ai refait l’histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Macabea, como a velha de Baudelaire, é obra de um *flâneur*, é criatura projetada sobre uma passante desconhecida.

Para inventá-la, Rodrigo se vale do pouco que sabe sobre a realidade dos migrantes nordestinos, um conhecimento marcado, diga-se de passagem, pelos mais grosseiros preconceitos. São esses preconceitos, mais do que a dura realidade vivida pelos migrantes, que formam a polpa e o alvo do romance de Clarice. Macabéa é, por exemplo, descrita como suja (“Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava”, *AHE*, p. 34); feia (“trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia?”, *AHE*, p. 29); e insignificante (“ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém”, *AHE*, p. 20). Apesar de ser

---

<sup>1</sup> Lispector, *A hora da estrela*, p. 18. A partir daqui, as referências do romance serão dadas no corpo do texto, indicadas pela sigla *AHE*.

datilógrafa, mal sabe ler, e escreve as palavras como pronuncia: “Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra ‘designar’ de modo como em língua falada diria: ‘desiguinar’” (AHE, p. 21). É incapaz de compreender qualquer linguagem que não seja extremamente simples: “Mas não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) – e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (AHE, p. 21). De fato, seu vocabulário é tão limitado que ela mal consegue pensar: “Pensar era tão difícil, ela não sabia de que jeito se pensava” (AHE, p. 63). Não tem consciência de si mesma (“Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão”, AHE, p. 22); é crédula (“Pois era muito impressionável e acreditava em tudo o que existia e no que não existia também” (AHE, p. 41); e completamente passiva (“Nunca se queixava de nada, sabia que as coisas são assim mesmo”, AHE, p. 42-3).

Não é tanto o caráter negativo dessas descrições que as torna preconceituosas, mas o fato de que Rodrigo as imagina a partir de uma mera impressão visual, daquilo que ele julga ser o “olhar de perdição de uma moça nordestina” que passa na rua. A sujeira, a feiúra, a insignificância, o semi-analfabetismo, a incapacidade de pensar e de se pensar convertem-se assim em causa ou consequência do “olhar de perdição” da moça que inspirou a personagem Macabéa, ao mesmo tempo em que definem a identidade desta. Além disso, Rodrigo frequentemente se refere a Macabéa como “a nordestina”, estendendo os atributos de sua protagonista a todas as mulheres provenientes dessa região do Brasil, ou pelo menos às pobres e migrantes. E como se não bastasse, ele mais de uma vez explicita a função exemplar de Macabéa, como na seguinte frase: “Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (AHE, p. 20).

Regina Dalcastagnè, no artigo “Contas a prestar”, defende que a visão preconceituosa que Rodrigo S. M. tem de Macabéa reflete a relação do intelectual com a massa: “Macabéa, nestes termos, é sim aquilo que assustava Ortega y Gasset, e que continua incomodando tantos

intelectuais hoje: ela é a massa...”<sup>2</sup>. De acordo com essa leitura, Rodrigo, o intelectual classe-média, teria feito Macabéa à imagem e semelhança de como ele imaginava a massa: feia, suja, ignorante, incapaz de pensar por conta própria, inconsciente de sua própria história, e escrava de meios de comunicação como o rádio, o cinema, e a propaganda. Essa análise me parece das mais pertinentes, sobretudo porque permite compreender certos aspectos do comportamento de Macabéa, como a mania de cortar figuras de jornais, ou o seu gosto por Coca-Cola. A relação da protagonista com a cultura de massas é sem dúvida parte fundamental do romance, a começar pelo título, que faz referência ao sonho de Macabéa de se converter em uma estrela de cinema como Marilyn Monroe.

Por outro lado, não se pode pensar na relação hierárquica entre Rodrigo e Macabéa sem levar em conta o fato que Rodrigo é um intelectual homem criando uma personagem mulher; em outras palavras que a diferença de poder entre eles reproduz, inevitavelmente, uma relação desigual entre os gêneros. Isso foi percebido por várias leituras feministas, que viram na atitude do todo-poderoso criador de Macabéa uma denúncia clariceana ao falogocentrismo. É o caso de Cynthia Sloan, para quem Clarice, em *A hora da estrela*,

steps aside as the dominant voice of the text and creates a male narrating subject, Rodrigo S. M., who embodies the voice and structures of patriarchal society, and by extension, phallogocentric language and writing practices. In this way, Lispector calls into question a masculine narrative strategy that sanctions textual and social practices that do not allow the “other” to be recognized<sup>3</sup>.

Anna Klobucka também confirma essa leitura: “In reality both in *A Hora da Estrela* and particularly in *Um Sopro de Vida*, the ‘power struggle’ between the male author/narrator and the female protagonists is strongly underscored, in the later text constituting in fact the main narrative thread of the story”<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Dalcastagnè, “Contas a prestar”, p. 89.

<sup>3</sup> Sloan, “The social and textual implications of the creation of a male narrating subject in Clarice Lispector’s *A hora da estrela*”, p. 91.

<sup>4</sup> Klobucka, “In different voices”, p. 158.

Essas duas linhas de interpretação, centradas respectivamente na cultura de massa e no falogocentrismo, não excluem ainda uma terceira, provavelmente mais rés-do-chão, que é analisar a relação entre Rodrigo e Macabea dentro do contexto específico da realidade brasileira, onde o preconceito da classe-média urbana contra o migrante sertanejo era, na década de 1970 – e continua sendo – algo corriqueiro. Pois se a “massa” e o “falogocentrismo” são termos genéricos, aplicáveis a grande parte das sociedades contemporâneas (e portanto também à nossa), o desprezo de Rodrigo por sua criatura Macabéia tem matizes e perversidades bem brasileiros.

Com isso não quero dizer que o romance de Clarice deva ser lido como mero retrato da relação preconceituosa da classe-média urbana brasileira com os migrantes sertanejos. Ao invés de *retratar* o preconceito, Clarice localiza-o no centro mesmo da produção do discurso e do fazer intelectual das elites. Em outras palavras, o drama de Rodrigo S. M ao tentar inventar sua migrante nordestina é o mesmo enfrentado, ao menos potencialmente, por qualquer intelectual brasileiro que queira representar o pobre sem educação formal: como se livrar do privilégio, e criar um discurso que não contenha todos os vícios acumulados por séculos de escravidão e descomunal diferença de classes? Não é apenas *A hora da estrela* que nos sugere essa pergunta: a obra de Clarice Lispector está repleta personagens da classe média que passam por intenso desconforto ao se defrontar com o mundo de suas empregadas domésticas (como a protagonista de *A paixão segundo G.H.*) ou de pobres vistos de passagem na rua. Além disso, ao mesmo tempo em que estava escrevendo *A hora da estrela*, Clarice publicou uma série de crônicas no *Jornal do Brasil* que, como demonstra Marta Peixoto, “têm como motivo recorrente a pobreza”<sup>5</sup>.

No caso de Rodrigo S. M., a diferença social que o separa de Macabéia é tratada de forma abertamente cínica:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um

---

<sup>5</sup> Peixoto, “Fatos são pedras duras”, p. 107.

trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina (AHE, p. 26).

Para compreender tão extraordinária afirmação, é necessário que nos detenhamos um pouco sobre esse personagem. Chamado por Ítalo Moriconi de “o mais cínico narrador jamais criado por Clarice Lispector”<sup>6</sup>, Rodrigo nasceu no Nordeste, mas faz menção a esse fato apenas uma vez: “Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste (AHE, p. 18)”. Ademais, quando se refere a sua protagonista como “a nordestina”, ele implicitamente exclui a si próprio de semelhante qualificativo. Quanto à classe social, ele num determinado momento diz ser “um homem que tem mais dinheiro do que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo um desonesto” (AHE, p. 25). Sabemos, no entanto, por várias indicações no texto, que ele é mais rico do que essa modesta declaração levaria a supor. Ele tem uma cozinheira, por exemplo, luxo que provavelmente não seria acessível aos que literalmente “têm mais dinheiro do que os que passam fome”. Além disso, como veremos, ele pode dar a seu cão mais conforto do que o que dispõe Macabéa e – talvez a indicação mais clara de seu status social – possui um cavalo, o que só as classes mais altas no Brasil podem fazer: “Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado – tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida” (AHE, p. 39). Por outro lado, Rodrigo também diz não ter “classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (AHE, p. 25). A referência à desestabilização aponta para o seu status como intelectual de esquerda<sup>7</sup>. Ou seja, Rodrigo é um homem rico, um escritor nordestino já afastado de suas origens, que por razões ideológicas atribui a si mesmo a missão de criar uma personagem pobre, mulher, e migrante. Por isso nunca esconde que a literatura é, para ele, uma questão de “obrigação”: “O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca

<sup>6</sup> Moriconi, “*The Hour of the Star*”, p. 220.

<sup>7</sup> Cf. Dalcastagnè, *op. cit.*

arte, o de revelar-lhe a vida” (*AHE*, p. 19). E o que apresenta é repetidamente descrito como “realidade” (“E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa”, *AHE*, p. 23); fatos (“E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir”, *AHE*, p. 22); ou “fotografia muda” (“Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda”, *AHE*, p. 23). A história de Macabéa é “real” não porque os episódios ali descritos tenham acontecido a alguma pessoa de carne osso, já que foram confessadamente inventados, mas porque eles representam um aspecto da realidade social brasileira que o seu autor quer apresentar e - mais importante - denunciar: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (*AHE*, p. 19) .

A denúncia, por sua vez, se faz em clave marxista, como se pode deduzir por várias referências à injustiça social (algumas já citadas) e por afirmações como as seguintes: “[As moças pobres como Macabéa] Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam (*AHE*, p. 20)”, ou “[Macabéa] Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (*AHE*, p. 36). O marxismo de Rodrigo nos ajuda a compreender também que ele considere o refrigerante Coca-cola (símbolo, por assim dizer, da sociedade capitalista) como o tempo presente: “... porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é uma meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente” (*AHE*, p. 30). Levando esse esquerdismo a posições ainda mais caricaturais, Rodrigo atribui a si mesmo o papel de santo, ao tentar se despojar de sua riqueza para viver momentaneamente a vida pobre da moça:

Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis (*AHE*, p. 26).

Em outras palavras, Rodrigo, o escritor engajado, acredita dispor de um arsenal de informações que lhe permite saber mais sobre a realidade das criaturas menos favorecidas do que elas mesmas sabem. Daí que ao criar sua personagem ele a faça ignorante de sua própria história: Macabéa, por exemplo, “Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados

pela tia” (AHE, p. 44), e nem sequer conhece os motivos que a trouxeram ao Rio de Janeiro (AHE, p. 36). Ele a faz, também, alheia ao que a narrativa denomina “vida interior”: “Tinha o que se chama de vida interior e não sabia que tinha. Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranha”s (AHE, p. 45). Não só isso, mas Macabéa, inconsciente de si mesma, ignora até as suas próprias privações: “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz” (AHE, p. 34).

Como Rodrigo atribui a si próprio o dever de falar pelas jovens pobres e migrantes, não deve surpreender que ele prive Macabéa da capacidade de se comunicar: já vimos que ela quase não lê, mal sabe escrever, fala com muita dificuldade, e chega a ser incapaz de pensar. As dificuldades de comunicação de Macabéa são tais que ela parece ao leitor esquisita, quase anormal. O humor de *A hora da estrela*, próximo da farsa, brota precisamente do estranhamento que a protagonista de Rodrigo provoca: como não rir de uma personagem que ouve a Rádio Relógio, por exemplo, e repete mecanicamente algumas das informações ouvidas ali? Ou que diga ao namorado “– Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” (AHE, p. 52); ou leia sob os lençóis, à noite, anúncios de jornais velhos, dos quais o mais precioso de todos é o que

mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo (AHE, p. 46)

Sobretudo quando, apesar de tal improbabilidade, Macabéa seja constantemente apresentada como uma moça qualquer.

Até seu namorado Olímpico, que sabe se comunicar muito melhor do que ela e ridiculariza, ele também, os disparates da moça, cria estranhamento cômico com suas dificuldades em compreender e reproduzir os códigos do Rio de Janeiro, cidade onde, como nordestino, tenta sobreviver. O casal de namorados, por exemplo, só é capaz de conversar sobre comidas nordestinas: “As poucas conversas entre os namorados versavam sobre farinha, carne-de-sol, carne seca, rapadura,

melado” (AHE, p. 55). Além disso, Olímpico frequentemente disfarça o seu parco vocabulário pelo uso da violência machista. Quando Macabéa lhe pergunta o significado da palavra mimetismo, por exemplo, se limita a responder: “– Isso lá é coisa para moça virgem falar? E para que serve saber demais? O Mangue está cheio de raparigas que fizeram perguntas demais” (AHE, p. 64). A violência, aliás, caracteriza Olímpico como uma caricatura do nordestino de peixeira, o “cabra safado” (AHE, p. 54) pronto a resolver na faca qualquer desavença. É verdade que o rapaz tem também seu lado sensível, pois esculpe figuras de santos. O artesanato e a religiosidade popular, o pendor para a violência (no caso de Olímpico), que contrasta com a passividade e o fatalismo (de Macabéa), compõem juntos um retrato francamente caricaturesco – e cômico – do migrante nordestino. Mas o que ressalta nesse retrato é a esquisitice de Macabéa.

Cabe aqui fazer um parêntese para dizer que a extrema incapacidade de se comunicar que caracteriza a protagonista de Rodrigo adquire outros sentidos se a comparamos a aos mais conhecidos migrantes nordestinos jamais inventados: a família de Fabiano, em *Vidas secas*. Esse belo romance deve muito de sua eficácia à celebrada coesão entre o tema de que trata, a seca, e a forma igualmente árida com que o aborda. Fazendo amplo uso de discurso indireto-livre, Graciliano Ramos privilegia a visão dos personagens que compõem a família migrante: Fabiano, sua esposa sinha Vitória, o menino maior, o menino menor, e a cachorrinha Baleia. Temos acesso assim à linguagem de cada um desses personagens, uma linguagem que é repetidamente descrita como simples, ou, para ser mais exata, pobre e pouca. Logo no início do romance, quando estão fugindo da seca, sinha Vitória e Fabiano se comunicam através do que o narrador descreve como “interjeições guturais”, e quando a família decide matar o papagaio, na mesma viagem, sinha Vitória se justifica “... declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas”<sup>8</sup>. A pobreza vocabular de Fabiano é tal que ele se sente melhor comunicando-se com bichos:

---

<sup>8</sup> Ramos, *Vidas secas*, p. 11.



Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se agüentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas<sup>9</sup>.

Por isso não consegue argumentar com o patrão ou com os que o atacam, e tem dificuldades para pensar, como Macabéia:

Se não fosse aquilo... Nem sabia. O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos... Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos<sup>10</sup>.

As conversas à noite entre Fabiano e a esposa não eram

propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto<sup>11</sup>.

No caso do menino mais velho, as dificuldades para se comunicar se traduzem numa quase total atrofia da fala: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se”<sup>12</sup>. A pobreza sertaneja – assunto de que trata o

---

<sup>9</sup> Id., p. 20.

<sup>10</sup> Id., p. 36.

<sup>11</sup> Id., p. 64.

<sup>12</sup> Id., p. 59.

livro – está refletida em todos os aspectos da vida *cognitiva* familiar: na falta de vocabulário, na limitação das experiências, na ausência de imaginação, na impossibilidade de entender e de se fazer entender, e na inexistência de diálogo entre os vários membros da família. Não só isso, mas Fabiano e a família demonstram pouquíssimo interesse cultural ou religioso: quando vão à festa de Natal na cidade, por exemplo, eles não conversam com ninguém e, durante a missa, sua única preocupação é o desconforto e o medo de se perderem uns dos outros. Até mesmo os meninos, que nunca haviam estado num lugar como aquele, misturam o fascínio pela quantidade de pessoas, casas e objetos, com o terror de que todos tivessem nomes para serem aprendidos:

Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras?<sup>13</sup>

A miséria e a opressão os animaliza, a ponto de que a cachorrinha Baleia pareça ser de todos a mais sensível.

Se como recurso literário essa redução da linguagem e das experiências da família de migrantes é brilhante, como possibilidade de análise social e cultural ela se torna bem mais problemática. Pois enquanto a fome e a miséria são quantificáveis, resultam de um processo histórico de opressão, e se ligam a altos índices de analfabetismo e baixa instrução formal, não se pode assumir que qualquer desses fatores implique necessariamente numa incapacidade de pensar, de analisar, ou de imaginar. Contra tal pretensão intelectual se ergue de fato a obra de Guimarães Rosa, cujos sertanejos são donos de uma verborragia prazerosa, de uma capacidade lúdica de criar termos e brincar com frases; em outras palavras, pertencem a uma cultura popular riquíssima: a mesma que criou a literatura de cordel e muitos dos ritmos musicais e danças reaproveitados pelos compositores urbanos brasileiros na segunda metade do século XX – em boa parte graças à migração de sertanejos como Fabiano, Macabéa e Olím-

---

<sup>13</sup> Id., p. 84.

pico para as cidades. Ao comparar *Vidas Secas* com alguns contos curtos de Guimarães Rosa, Alfredo Bosi conclui que “*separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; *aproximando* Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular”<sup>14</sup>. Mas não se trata apenas de religiosidade, ou de uma concepção (para usar os termos do crítico) “mágica” ou “arcaica” do mundo: em Guimarães Rosa a capacidade do sertanejo para filosofar e analisar equivale, se é que não suplanta, a devoção religiosa. O que a prosa de Guimarães Rosa nos revela é um profundo respeito *intelectual* pelo sertanejo – um respeito que é o preciso avesso do projeto de Graciliano Ramos. Sob esse aspecto, é curioso que Bosi, na análise magistral que faz desses dois autores, se permita uma perspectiva, como a de Graciliano, “do centro e do alto”<sup>15</sup>, ao afirmar que o narrador de *Vidas Secas* “conhece por dentro as restrições e os entraves da vida rústica nordestina, tanto que *sabe* dar às folgas simbólicas dos retirantes o seu *verdadeiro* nome de ilusórias consolações”<sup>16</sup>. Ora, o sertanejo de Guimarães Rosa nos ensina justamente a desconfiar da primazia desse saber.

Para muitas gerações de brasileiros, especialmente os de centros urbanos, a família de Fabiano passou a representar os retirantes por excelência. Mas nada está culturalmente mais distante do migrante sertanejo que esse grupo de seres humanos perdidos num presente cíclico, sem conexões com antepassados, sem acesso à poesia popular, sem capacidade criativa. De um ponto de vista cultural, eles são tão improváveis, ou anormais, quanto Macabéa. Claro está que isto não modifica em nada a qualidade dessa indiscutível obra prima – qualidade que se dá muito mais pela concentração poética num fenômeno físico, a fome, e noutro de caráter político-histórico, a injustiça social, do que por qualquer descrição “realista” de uma família de migrantes. Ou seja, *Vidas secas*, com sua linguagem enxuta e sua densa redução de seres humanos a mínimos sonhos e pequenas necessidades fisiológicas, está mais próximo da poesia do que o que se convencionou pensar como prosa neo-realista.

---

<sup>14</sup> Bosi, “Céu, inferno”, p. 22.

<sup>15</sup> Id., p. 23.

<sup>16</sup> Id., p. 22; ênfase acrescentada.

Voltando à *A hora da estrela*, é evidente que incapacidade de Macabéa para escrever, falar, e pensar tem que ser situada em relação ao comportamento desses outros migrantes nordestinos, seus antecessores literários. Alguns críticos já haviam notado o diálogo entre as duas obras. Para Solange Ribeiro de Oliveira, por exemplo, o romance de Clarice “Lembra, antes, o seco nordestino de Graciliano Ramos, precário sobrevivente ao meio hostil”<sup>17</sup>. Ítalo Moriconi, por sua vez, defende que

Macabéa is the caricature of a Northeastern woman. An “Northeaster” is by no means a neutral category in Brazilian culture: in Brazilian literature, Northeasterners are always poor, excluded, peripheral, anachronistic remnants of a bygone era in the modernized Brazil that has emerged since the late nineteenth century, culturally and economically dominated by the powerful Southeast<sup>18</sup>.

De fato, o diálogo de Clarice não se resume a Graciliano Ramos, estendendo-se até outro grande clássico da temática nordestina, *Os sertões*. A tirada de Rodrigo “O sertanejo é antes de tudo um paciente” (*AHE*, p. 75) é uma óbvia reescritura da conhecidíssima frase de Euclides da Cunha, que por sua vez foi recriada a partir de José de Alencar, “o sertanejo é antes de tudo um forte”<sup>19</sup>; assim como as referências à “raça anã” (*AHE*, p. 91) remetem à discussão na primeira parte de *Os sertões*. Pode-se dizer, portanto, parafraseando Moriconi, que ao criar um escritor que se propõe a analisar a situação social do migrante nordestino, o romance de Clarice se abre em diálogo crítico com uma tradição literária de muito peso na cultura brasileira: a literatura sobre o sertão. Há, ademais, algo de paródia nesse diálogo; na forma como *A hora da estrela* reescreve, comicamente, trechos de livros anteriores (como a frase de *Os sertões*), e leva até o limite, com Macabéa, as consequências da incapacidade de comunicação dos sertanejos de Graciliano Ramos. Mas não se pode reduzir o romance de Clarice a um impulso paródico, nem fazer dele uma mera crítica do romance social nordestino. Pelo contrário, se há

<sup>17</sup> Oliveira, “Clarice Lispector e o repúdio ao exotismo em *A hora da estrela*”, p. 859.

<sup>18</sup> Moriconi, *op. cit.*, p. 217.

<sup>19</sup> Oliveira, *op. cit.*, p. 859; Sloan, *op. cit.*, p. 93.

humor e crítica em *A hora da estrela*, eles ocorrem em função de uma discussão mais abrangente e agônica, sobre o processo mesmo de se escrever o outro, o pobre, o menos favorecido.

Já vimos que Rodrigo, o escritor de esquerda que quer denunciar a situação dos migrantes nordestinos, acaba projetando sobre eles uma série de idéias pré-concebidas que os relega a uma esquisitice sem remédio de párias congênitos, por assim dizer. Mas não é só isso: apesar de suas boas intenções, Rodrigo por vezes deixa escapar o preconceito descarado, como na frase “quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo” (AHE, p. 43). Muito utilizadas no Brasil, variantes dessa frase (que existe também em outros idiomas), são quase sempre pronunciadas por falantes da classe alta ou média (ou que se crêem, num determinado contexto, superiores), o mais das vezes referindo-se a um empregado, ou a uma pessoa pobre a quem julguem ter estendido caridade. Em qualquer de suas versões, ela serve de maneira exemplar para exprimir a paranóia das elites brasileiras com relação às classes mais baixas: estão ali o sentimento de culpa que leva à caridade auto-congratatória (“quando se dá a mão”), o medo de que as necessidades dos mais pobres se convertam em exigências incontroláveis (“essa gentinha quer todo o resto”) – medo esse que é implicitamente usado como justificativa para que não se pratique mais a caridade. Pode-se inferir também dessa frase uma relação de poder segundo a qual os ricos se definem pelo verbo “dar” (e têm, portanto, direito à gratidão), e os pobres por “receber” (estando por isso obrigados a agradecer). De tal equação estão excluídas, evidentemente, outras locuções verbais, como “fazer justiça”, ou “exigir” (ou como diz o narrador, “E [a gentinha] quer mas sem direito algum, pois não é?”, AHE, p. 43). Na versão de Rodrigo, a frase é ainda mais brutal pela presença do termo “gentina”, que faz uso do diminutivo para atribuir caráter de inferioridade às classes mais pobres, definindo-as como “gente menor”, ou “menos do que gente”.

Longe de ser um elemento isolado, essa frase descreve perfeitamente a relação de poder que Rodrigo S. M. tem com sua personagem Macabéa. Disposto a falar pelos oprimidos, ele não quer ouvi-los, nem conhecê-los de perto. Ao comentar o lugar que escolheu para moradia de Macabéa, por exemplo, ele diz: “Rua do Acre. Mas que lugar. Os gordos ratos da rua do Acre. Lá é que não piso pois tenho terror sem nenhuma vergonha

do pardo pedaço de vida imunda” (AHE, p. 37). Distante dali, Rodrigo se alimenta “frugalmente de frutas” e bebe “vinho branco gelado pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo” (AHE, p. 29). Intelectual de gabinete, descrevendo uma situação que só conhece na teoria, Rodrigo alterna a simpatia pelos oprimidos com o desprezo mal disfarçado, e o medo paranóico de que venham a “querer todo o resto”, isto é, de que a tentativa de viver a vida dos mais pobres acabe por lhe roubar os confortos de homem burguês. Assim, ele às vezes proclama seu amor por Macabéa: “Só eu, seu autor, a amo. Sofro por ela” (AHE, p. 34). Já em outras ele se mostra impaciente e desejoso até mesmo de vingança:

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça? (AHE, p. 33)

Por trás dessas oscilações está o sentimento de culpa, mola maior da escritura de Rodrigo. Antes mesmo do início da narrativa, um dos muitos subtítulos do romance já declara “A CULPA É MINHA” – tema que vai ser repetido várias vezes ao longo do texto, como nos seguintes exemplos: “... preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela” (AHE, p. 23)”; ou “Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça” (AHE, p. 30). Tenta, pois, diminuir o fardo compartilhando-o com o leitor:

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape da vida massacrante da média burguesia (AHE, p. 38).

Ou então procura se eximir, de forma um tanto postiça, de qualquer responsabilidade pelo destino de sua criatura, como se vê no subtítulo “EU NÃO POSSO FAZER NADA”, que é repetido no texto: “Juro que nada posso fazer por ela. Afianço-vos que se eu pudesse melhoraria as

coisas” (AHE, p. 43). Mimetiza-se assim, na relação escritor/personagem, a espinhosa questão da responsabilidade social das elites.

No final, a culpa acaba sendo intolerável para esse narrador, que repetindo o tom paranóico da frase popular analisada acima, questiona-se: “preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidar” (AHE, p. 92). Envolvido até o pescoço na luta de classes que ele próprio se propusera a denunciar, Rodrigo decide que o seu instinto de sobrevivência é maior do que o amor pelos menos favorecidos; que o desejo de continuar a sua vida burguesa ultrapassa a vontade de seguir experimentando o que ele imaginara ser o mundo de uma pobre retirante: “E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja” (AHE, p. 92).

Deixa então que Macabéa morra. E apesar de essa morte já ter sido antecipada no início da narrativa (“Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema é o instante de glória de cada um”, AHE, p. 36), e apesar de deter, como criador, plenos poderes sobre o destino da moça, Rodrigo mais uma vez tenta lavar as mãos de qualquer responsabilidade, fingindo que desconhece o desfecho da história: “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir” (AHE, p. 92), e “Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer” (AHE, p. 94). Medroso, ele vai anunciando a morte aos poucos, trivializando-a: “Mas quem sabe se ela não estaria precisando de morrer? Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ano menos saber” (AHE, p. 94), e acaba declarando, depois de uma breve interrupção no texto:

Até tu, Brutus?!

Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que – que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação. (AHE, p. 96).

Esse desfecho, aliás, já tinha sido antecipado em outro subtítulo: “SAÍDA DISCRETA PELA PORTA DOS FUNDOS”. É certo que Rodrigo afirma ter morrido também junto com sua protagonista: “Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a

moça. Desculpai-me esta morte” (AHE, p. 97). Mas o que descreve é o avesso do definitivo desaparecimento que conhecemos por morte. É uma experiência temporária, uma resposta sentimental ao remorso de haver traído (“Até tu, Brutus?!”) Macabéa. Ou talvez nem se trate propriamente de uma resposta, e sim de outro fingimento desse narrador que quer enganar o leitor e a si próprio, e que acaba matando sua protagonista porque diz não poder realizar os sonhos que ele próprio criara para ela.

A crueldade com que Rodrigo trata sua personagem encontra assim paralelo na forma como Clarice Lispector se burla de seu cínico narrador. O projeto (malogrado?) deste – a criação de uma mulher nordestina pobre – serve a Clarice como ponto-de-partida para uma dura reflexão sobre o fazer literário no Brasil, da qual em princípio não escaparia ninguém, nem ela própria ou seu romance. Daí, pois, que sua assinatura apareça entre os subtítulos da obra, e que ela figure como “verdadeira autora” na dedicatória do autor. Como já vimos, muitas das crônicas que Clarice publicou nos últimos anos de sua vida revelam uma preocupação recorrente com o contraste social brasileiro. Uma frase extraída de uma delas diz: “Não dou pão a ninguém, só sei dar umas palavras. E dói ser tão pobre” (Peixoto, 106). É esse auto-desprezo como escritora que não pode, com sua arte, aliviar a fome alheia, que leva Clarice a criar Rodrigo S.M., cuja trajetória percorre um desfile contraditório de boas-intenções e mal-contidos ódios; exhibições brutais de poder e cínicas afirmações de impotência; condescendência paternalista e altivez impaciente; vais-e-vens retóricos, enfim, que visam acalmar a culpa e justificar sua posição privilegiada como integrante da elite que escreve. Ao mesmo tempo hilariante e dolorida, essa trajetória quer expor uma ferida<sup>20</sup> que continua aberta: o mal-estar da classe intelectual brasileira ao se deparar com a miséria da maioria da população.

---

<sup>20</sup> O termo “ferida” nos remete ao conto de Clarice, “A ferida grande demais”, que trata da relação entre uma mulher da classe alta e um mendigo que ela vê na rua. Para uma excelente análise desse conto, ver Peixoto, *op. cit.*



## Bibliografia

- BOSI, Alfredo. “Céu, inferno”, em *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela* de Clarice Lispector”. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, nº 51. Hanover, 2000, pp. 83-98.
- KLOBUCKA, Anna. “In different voices: gender and dialogue in Clarice Lispector’s metafiction”, em PAZOS ALONSO, Cláudia (ed.). *Women, literature and culture in the portuguese-speaking world..* Lempeter: Edwin Mellen, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MORICONI, Ítalo. “The Hour of the Star or Clarice Lispector’s trash hour”. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, nº 4-5, 2001, pp. 212-21.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Clarice Lispector e o repúdio ao exotismo em *A hora da estrela*”, em SOUZA, Eneida Maria de e Júlio César MACHADO (orgs.). *Anais: primeiro e segundo simpósios de literatura comparada..* Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1987.
- PEIXOTO, Marta. “‘Fatos são pedras duras’: urban poverty in Clarice Lispector”, em PAZOS ALONSO, Cláudia e Claire WILLIAMS (eds.). *Closer to the wild heart. essays on Clarice Lispector*. Oxford: The European Humanities Research Center, 2002.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1985.
- SLOAN, Cynthia. “The social and textual implications of the creation of a male narrating subject in Clarice Lispector’s *A hora da estrela*”. *Luso-Brazilian Review*, nº XXXVIII, 2001, pp. 89-102.

Recebido em março de 2004.

Aprovado em junho de 2004.